

Article

« Sémiotique de la littérature et esthétique des signes »

Marie Francoeur

Études littéraires, vol. 21, n° 3, 1989, p. 91-107.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500873ar>

DOI: 10.7202/500873ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

SÉMIOTIQUE DE LA LITTÉRATURE ET ESTHÉTIQUE DES SIGNES

marie francoeur

Incidences et convergences

Homme de science, mathématicien, philosophe, poéticien et même critique littéraire à l'occasion, Charles Sanders Peirce se considéra toujours et avant tout comme un logicien et voyait dans le terme *logique*, entendu au sens général, un synonyme de *sémiotique*, nom par lequel il désignait sa « doctrine quasi nécessaire ou formelle des signes¹ ». Ce chercheur infatigable doublé d'un auteur prolifique écrivait, en 1903, que « Tout ce que vous pouvez trouver de publié de mon travail sur la logique consiste simplement en des affleurements épars d'un riche filon qui n'est pas oublié. En bonne partie je le suppose rédigé, mais aucun être humain ne pourra jamais en colliger les fragments. Je ne le pourrais pas moi-même² ». Affirmation que l'on peut interpréter comme un défi, lequel n'est pas encore relevé : une partie importante de l'œuvre de Peirce, qui déborde par ailleurs le cadre étroit de la logique proprement dite, se trouve toujours sous forme de manuscrits inédits et de ce fait, d'un accès plus difficile aux sémioticiens. Dans ces circonstances, il paraîtrait téméraire de faire état d'une influence de la pensée peircienne en regard des études les plus marquantes pour la connaissance des signes et des

divers systèmes de signes parues au vingtième siècle. Mais d'indéniables points de convergence et de recoupement existent. On en voudra pour exemple la sémiotique soviétique pratiquée par les chercheurs de Tartu et de Moscou. Marquée par la pensée des Formalistes et du Cercle linguistique de Prague, elle se rattache manifestement à la tradition sémiologique d'inspiration saussurienne et se fonde sur la conception dyadique du signe linguistique développée dans le *Cours de linguistique générale*. Toutefois, dans leur intérêt pour le *texte*, défini comme unité minimale de la culture³, et pour sa « vérité », les *Thèses pour l'étude sémiotique des cultures*⁴ rejoignent les positions de Peirce quant à la vérité de l'art et à celle de la science.

Autre exemple non moins significatif, le développement récent de ce qu'on a appelé, dans le monde francophone en particulier, la « pragmatique » : ce complément désormais nécessaire à la sémiologie saussurienne s'inscrit dans la foulée des travaux de Wittgenstein et des philosophes d'Oxford, entre autres, et, à l'instar de ceux-ci, renoue avec une préoccupation constante du logicien américain pour les effets réels signifiés des signes, ces autres signes équivalents ou plus développés que les premiers dont ils livrent la signification et que Peirce nomme *interprétants*.

Enfin, l'esthétique de la réception proposée par les théoriciens de l'École de Constance, qui insistent sur la nécessité d'une réception active et intersubjective de l'œuvre d'art et font de la « nouvelle histoire littéraire » une histoire des horizons d'attente successifs des *textes*, trouve une traduction adéquate de ses principaux concepts en sémiotique peircienne quand la « conscience collective⁵ » devient un *interprète culturel* formé d'interprétants successifs en continuum et quand la réception d'une « œuvre-événement », c'est-à-dire une œuvre qui modifie et restructure l'horizon d'attente propre à un certain état d'une culture, donne lieu à une sémosis littéraire et culturelle⁶.

La sémiotique de la littérature : son objet, son rôle et sa place

De tels rapprochements, si féconds soient-ils, ne constituent pas en eux-mêmes une raison de l'efficacité de la « logique des signes » comme système de modélisation de la communication

artistique et plus particulièrement littéraire. Ils ont cependant le mérite de nous amener à formuler quelques interrogations quant à la nature et au rôle de la sémiotique de la littérature en tant que sous-discipline d'une sémiotique de la culture. Cette discipline aurait pour objet les systèmes de signes tenus pour littéraires et pour but leur description et celle de leur fonctionnement intra et extra-systémique, donc envisagé du double point de vue de leur fonction synnome et de leur fonction autonome⁷. Elle étudierait les interrelations des parties du tout qu'est le *texte* dit littéraire et les interrelations des *textes* ou sous-systèmes dans l'ensemble de la littérature. Le système littéraire lui-même pouvant être considéré comme l'un des langages de la culture, l'étude de ses interrelations avec d'autres sous-systèmes ou séries sociales ressortit à la fonction synnome du polysystème culturel. Dans la perspective propre à la sémiotique de la littérature, le caractère littéraire reconnu d'un message lui confère le statut d'unité minimale de la culture, ce qui n'implique ni n'entraîne la synonymie des expressions *valeur esthétique* et *valeur littéraire*, la première étant de l'ordre de la virtualité, la seconde, de l'ordre de l'interprétation.

L'objet et le rôle de la sémiotique de la littérature étant ainsi circonscrits, nous pouvons nous demander en quoi celle-ci se distingue de la poétique et de la critique littéraire. La critique littéraire n'opère-t-elle pas un premier partage entre *textes*, *non-textes* et *anti-textes*⁸ ? Elle s'arrête aux premiers, ignore les seconds, condamne les troisièmes. Aux messages qui retiennent son attention, elle attribue d'emblée une signification supplémentaire, autre que les significations reconnues aux structures signifiantes de l'ensemble⁹. Cette signification globale, qui tient à un fonctionnement social particulier du message — « ceci est plus que l'histoire... », prononce la critique, « c'est un roman » ou « c'est une nouvelle » — constitue le fondement même de la *valeur littéraire* de l'œuvre. La poétique, de son côté, ne s'attache-t-elle pas à la même question quand elle s'intéresse à ces signes-lois que sont les règles de l'art et tout particulièrement les genres, quand elle étudie la façon dont ces derniers se concrétisent dans des textes particuliers et leur évolution, observable grâce aux modifications apportées par les « œuvres-événements » ? À certains égards, l'objet de la poétique et celui de la sémiotique de la littérature peuvent paraître se confondre mais la manière dont chacune conçoit et construit le sien les caractérise. La poétique n'ignore pas la

nature linguistique des signes servant à l'expression littéraire non plus que l'existence d'habitudes collectives d'interprétation tant chez les créateurs que chez ceux et celles qui lisent leurs œuvres par plaisir. Sans doute reconnaît-elle aussi aux critiques littéraires, voire à certains auteurs qu'elle cite volontiers, des habitudes d'interprétation spécialisées fondées sur une longue pratique de tel ou tel genre mais cette réalité, par elle, n'est jamais saisie ni décrite dans son aspect de *signe*. La sémiotique de la littérature, elle, tient chaque élément d'une œuvre pour un sous-signé et l'ensemble délimité, cohérent, permanent que ces éléments constituent, pour un signe global, régi par un signe-loi ou plus précisément par une hiérarchie de signes-lois déterminant ses caractéristiques. Une telle conception de son objet conduit nécessairement la sémiotique de la littérature à emprunter à une science ayant atteint un haut degré de formalisation les éléments de son langage de description. Dans le cadre de notre recherche, nous avons donc formulé l'hypothèse à l'effet que la théorie des signes élaborée par C.S. Peirce serait, par excellence, la science pilote de cette discipline qui se propose de saisir la vie des signes littéraires dans le contexte d'une culture. Corollairement, la méthode logique qui devrait être la sienne serait le pragmatisme¹⁰ dont la maxime déterminerait l'admissibilité des hypothèses à retenir pour l'explication des comportements des acteurs — il ne s'agit pas toujours d'êtres humains — du polysystème culturel et du sous-système de la littérature¹¹.

Sémiotique de la littérature et littérarité

Il n'appartient pas à la sémiotique de la littérature de statuer sur le caractère de littérarité accordé, retiré, voire nié, à certains ouvrages. Par *littérarité*, cette discipline entend une sanction proférée par les porte-parole de l'institution et qui reconnaît à des écrits une valeur éminente en raison de leur fonction sociale, dite fonction de littérarité. Fonction, en pareil contexte, signifie relation plutôt que rôle. La fonction de littérarité sera donc la relation qui s'établit entre le système de la culture, dans l'un de ses états, et le grand nombre de langages artistiques ou littéraires dont il se compose alors, la réalisation de l'un ou de plusieurs d'entre eux dans une œuvre particulière et l'auteur et son public¹². En tant que spécialistes des formes propres à la littérature, les poéticiens participent de l'institution littéraire :

ils infirment ou confirment le jugement porté par la critique au moment de la parution des œuvres. Les sémioticiens, eux, se bornent à décrire les phénomènes d'inclusion, de non-inclusion et de rejet de la sphère du littéraire et du culturel. Il s'agit pour eux d'une question de pragmatique externe¹³ reliée à la fonction autonome des textes, anti-textes et non-textes et ayant trait aux effets réels signifiés de ces signes, à leurs interprétants. Une des tâches les plus importantes incombant à celui ou à celle qui pratique cette discipline consiste en l'étude des interprétations successives que peuvent recevoir les œuvres littéraires dans la vie d'une culture. La polysémie de ces messages dans un des langages de l'art, qui tient pour une bonne part à leur « sémiosis introvertie¹⁴ », est cause de ce qu'il nous est impossible de concevoir tous leurs effets pratiques, leurs interprétants. En conformité avec la maxime du pragmatisme, la sémiotique de la littérature soutient donc que si nous ne pouvons nous faire une conception complète de leurs effets réels signifiés, peu importe que le caractère esthétique de tels messages soit reconnu ou non, ces derniers demeurent, pour leurs interprètes tant individuels que collectifs, dans une certaine mesure, des *signes virtuels*. Chaque interprétation et la somme de leurs interprétations historiques n'épuisent pas leur qualité esthétique propre que Peirce nomme *expressivité*¹⁵.

Sémiotique de la littérature : la logique de l'esthétique

À ce stade, nous distinguerons la sémiotique de la littérature de la sémiotique littéraire qui est à proprement parler une sémiotique de la littérarité. La distinction n'a pas pour but de complexifier davantage et futillement une terminologie souvent jugée absconse mais de circonscrire les domaines de ces deux disciplines qui coïncident et, en partie, se recouvrent. Sans établir entre elles une opposition qui serait factice, nous soulignerons que la sémiotique de la littérarité s'attache surtout à la dimension de la pragmatique interne des *textes littéraires*, c'est-à-dire aux composantes de leur situation intra-textuelle de communication et aux structures signifiantes de leurs niveaux syntaxique et sémantique¹⁶. Elle se donne pour objet propre l'étude des caractères esthétiques de ces signes qui fondent sémiotiquement la sanction sociale de littérarité accordée par

l'institution. S'il est possible d'extraire de la masse des écrits de Peirce un certain nombre de réflexions et de propositions théoriques fournissant les éléments nécessaires à la modélisation de la communication esthétique et littéraire, il peut sembler, à première vue, décevant d'aborder l'œuvre du logicien sous l'angle de l'esthétique. Peirce, il est vrai, a pratiqué à l'occasion la critique littéraire, notamment dans les pages du magazine *The Nation*, et, dans le développement d'un raisonnement, il lui arrive de recourir à un exemple emprunté au monde de l'art ou de la littérature, témoignant ainsi des vastes ressources de son esprit encyclopédique. Force nous est toutefois d'admettre qu'il n'existe pas véritablement de système achevé de pensée que l'on pourrait qualifier d'esthétique peircienne. L'intérêt que le sémioticien manifesta au début de ses études de philosophie pour l'esthétique et notamment pour l'*Aesthetische Briefe* de Shiller fit long feu. Il avoue en 1902, alors qu'il entreprend la rédaction des trois premiers chapitres de sa *Minute Logic*, qu'il a, par la suite, comme tant de logiciens, négligé cette discipline, les livres qui lui étaient consacrés lui semblant si faibles et l'esthétique et la logique, de prime abord, devoir appartenir à des univers différents. Il ne serait revenu que récemment de cette illusion, la logique ayant besoin, écrit-il alors, de l'aide de l'esthétique. Son traité de logique devait donc comporter un chapitre sur cette discipline, « chapitre nécessairement bref et plein de doutes et d'interrogations à moins qu'une illumination soudaine ne lui survienne avant qu'il n'en entreprenne la rédaction ¹⁷ ». L'ouvrage en question resta inachevé et le chapitre projeté n'a pas été retrouvé ¹⁸. Cela ne saurait trop nous surprendre. Peirce y reconnaissait bien l'existence de cinq sciences théoriques, savoir la mathématique, la phénoménologie, l'esthétique, l'éthique et la logique, mais ce n'est pas sans réserve qu'il introduisait l'esthétique dans cette première classification. « La troisième est l'esthétique », écrivait-il, « si j'en crois sur parole d'aucuns qui affirment qu'il existe une telle science étant moi-même lamentablement ignorant à ce sujet, comme je le crains, cela n'apparaîtra que trop ¹⁹. »

L'année suivante, en 1903, Peirce aura cependant l'occasion de livrer au public une pensée développée et organisée en regard de l'esthétique. Il le fera d'abord dans une série de conférences prononcées à l'Université Harvard de la fin mars à la mi-mai et connues sous le nom de *Lectures on Pragmatism* que William James décrit dans son ouvrage intitulé *Pragmatism*

dans les termes suivants : « flashes of brilliant light relieved against Cimmerian darkness²⁰ ». L'image conviendrait on ne peut mieux à décrire les passages où le logicien traite de l'esthétique, qu'il tient désormais et sans restriction pour une science, et de ses rapports à ses deux sciences sœurs, l'éthique et la logique. *A Syllabus of Certain Topics of Logic*, paru la même année, se présente comme un complément aux huit conférences prononcées par Peirce au Lowell Institute. Dans la nouvelle classification des sciences qu'il propose alors, il range l'esthétique parmi les sciences normatives, la première des trois, la deuxième étant l'éthique et la troisième, la logique. Peirce y décrit l'esthétique comme la science des idéaux ou de ce qui est objectivement admirable sans raison ultérieure. Elle doit trouver son fondement en phénoménologie, discipline vouée, elle, à l'étude des catégories, la priméité, la secondéité et la tiercéité. Fait à remarquer, le *Syllabus* range la critique littéraire et la critique d'art dans la seconde sous-division de l'histoire, elle-même conçue comme l'une des deux branches de la « psychique descriptive » ou science humaine. Parties intégrantes de cette « psychique descriptive », les deux formes de critique cherchent d'abord à décrire des manifestations individuelles de l'esprit, qu'il s'agisse d'ouvrages permanents ou d'actions ; en second lieu, elles ont pour but de tenter de les expliquer en recourant à des principes empruntés à la psychologie et à l'ethnologie. L'activité critique ne relève donc en rien de la science normative qu'est l'esthétique.

Un interprète des signes littéraires : Charles S. Peirce

Bien avant la rédaction de l'ébauche de la *Minute Logic* et la parution du *Syllabus*, leur auteur a pratiqué la critique littéraire, s'y révélant poéticien et sémioticien des signes littéraires. Mais cette production alimentaire ne lui donna guère l'occasion de développer et d'illustrer sa conception du beau en littérature et de ce qu'il appellera plus tard le *kalos* ou bien esthétique. Ainsi, dans la livraison du 9 novembre 1893 du magazine *The Nation*, il commentera la parution d'une très luxueuse réédition américaine — il s'agissait d'un tirage limité à cent cinquante exemplaires numérotés — du *Vathek* de William Beckford. Ses considérations sur le genre de ce « conte oriental » dont il souligne à juste titre la parenté d'esprit avec *les Liaisons*

dangereuses, sont de loin plus significatives que la sanction portée sur ce *livre immortel*, laquelle lui permet plutôt de laisser libre cours à son esprit caustique. La recette pour écrire un livre immortel selon Peirce : « Écrivez-le en une seule séance de trois jours et de deux nuits (ce dont se vantait Beckford cinquante ans plus tard !, souligne-t-il), consacrez trois ans à l'améliorer et publiez-le à peu près tel que vous l'aviez rédigé dans un premier jet. » La critique s'amuse de cette turquerie sulfureuse que l'on a coutume de lire à un âge encore tendre. En revanche, un livre de Barrès soulève son ire. Les remarques initiales de sa rencension de *l'Ennemi des lois*, parue dans la livraison du 7 décembre 1893 du même magazine, constituent une véritable salve contre cet autre récit philosophique. Si, d'aventure, quelque candide lecteur entretenait certaines illusions quant au genre dont pourrait se réclamer l'ouvrage en question, Peirce entend bien les lui faire perdre. Les épithètes ne lui manquent pas pour dénoncer cet « écran », cette « histoire-prétexte ténue, nébuleuse, irréelle, dénuée de naturel, déplaisante et », ajoute-t-il, comme si sa condamnation n'était pas assez virulente, « parisienne, qui se donne des airs à la Wilhelm Meister, derrière laquelle l'auteur s'abrite pour gagner des adeptes à ses théories sociales... ». La conclusion de ce premier assaut surprend toutefois : « le livre produit une impression esthétique », reconnaît Peirce, « mais ne saurait être plus faible ». Suit alors une discussion sarcastique de l'aspect idéologique du texte. Barrès, de toute évidence, n'a pu ni séduire ni convaincre son critique. « Langage outré et choquant », note ce dernier, « quoique le livre n'apporte rien de neuf en substance. » Et de conclure : « ouvrage sans effet sinon d'amuser certains lecteurs qui se laisseront prendre à un éloge de Louis II [de Bavière], à des analyses de libertinage moderne et à des dissertations de vingt-deux pages sur Saint-Simon ». On retrouve ici la préoccupation du sémioticien pour l'effet signifié du signe, pour ses divers interprétants. Cet effet signifié ne tient pas à l'information sémantique — le livre amuse mais ne convainc pas —, il relève plutôt de l'information esthétique, dirait-on aujourd'hui, en reprenant l'intéressante distinction proposée par Abraham Moles dans *Théorie de l'information et perception esthétique*²¹. Ces catégories, ignorées de Peirce mais pressenties par lui, permettent au critique offusqué du magazine *The Nation* de présenter en ces termes l'intention de Barrès : « à vrai dire, ce qu'il souhaite inculquer, ce n'est

essentiellement qu'un ton et ce ton, il réussit à le rendre aussi désagréable et répugnant au bon sens et au bon goût que le pire ennemi de *l'Ennemi des lois* pourrait le désirer²² ».

Deux remarques s'imposent, qui vont nous permettre de relier l'activité et les considérations de Peirce, le critique littéraire, à celles du théoricien des signes et du philosophe préoccupé de la place et du rôle de l'esthétique dans le sous-système des sciences normatives. D'une part, il nous faut noter le souci bien caractéristique du sémioticien pour l'intention de l'auteur. Précisons qu'il s'agit d'une intention architectonique, c'est-à-dire structurante, qui régit la mise en forme de l'œuvre et non d'une intention au sens où l'entend la psychologie. La préoccupation de Peirce s'explique par la conception qu'il se fait et du pragmatisme et de la nature d'un ouvrage à caractère esthétique. Un tel signe participe de la nature du symbole et, par conséquent, il ne saurait être sans effet sur le développement de la sensibilité, de la conduite et des habitudes de pensée tant individuelles que collectives. Les réflexions sur la nature et l'action du symbole seront au cœur des conférences données par le sémioticien à l'Université Harvard au printemps de 1903, les *Lectures on Pragmatism*. L'intérêt pour les trois sciences normatives et pour l'esthétique, véritable assise du sous-système, est subordonné au but que celui-ci s'est proposé, savoir d'examiner la maxime du pragmatisme. À l'occasion de la cinquième conférence, il formulera l'hypothèse qu'il existe une science normative, science des lois de la conformité des choses à leur but, divisée en esthétique, éthique et logique, où l'esthétique a pour fonction particulière de considérer ces objets qui ont pour but d'incarner des qualités de sentiment²³. L'ensemble repose sur les trois catégories phanéroscopiques de la phénoménologie peircienne, l'esthétique relevant de la priméité, l'éthique ressortissant à la secondéité et la logique, à la tiercéité.

D'autre part, quand le critique littéraire Peirce, en 1893, constate que le livre de Barrès produit une impression esthétique, alors que dans une apparente contradiction, il en juge le ton désagréable et répugnant au bon sens et au bon goût, il exprime une idée du beau que le logicien développera dans l'ébauche de la *Minute Logic* en 1902. L'esthétique, au dire de Peirce, a souffert de la définition qui en fait une théorie du beau. La conception du beau n'est que le produit de cette

science, affirme-t-il, en se démarquant de Kant et des philosophes allemands. Afin de cerner dans toute sa pureté la question que pose l'esthétique, ce que tente d'éclaircir cette discipline, nous devons en éliminer non seulement tout ce qui a trait à la notion d'effort mais encore toute considération d'action et de réaction, y compris le fait que nous éprouvions du plaisir, bref tout ce qui appartient à l'opposition entre le *moi* et le *non-moi*²⁴. Ainsi, que le *moi* du critique Peirce ait été heurté dans sa rencontre avec un certain *non-moi*, en l'occurrence *l'Ennemi des lois* de Barrès, cela est de l'ordre de la secondéité et n'intéresse en rien la réflexion logique sur l'esthétique non plus que l'esthétique en tant que science normative, deux tiercéités. La qualité artistique reconnue par le critique au livre de Barrès, elle, est une priméité ressentie comme telle avant d'être exprimée dans un jugement. C'est une modalité de ce que Peirce appelle le *kalos*, la langue anglaise ne lui semblant pas apte à exprimer par le terme *beautiful* cette qualité esthétique, un des modes d'être *kalos* dépendant essentiellement de la qualité d'être « non Beautiful ». De la même façon qu'il voit dans l'esthétique une science ancillaire de l'éthique et de la logique, il sera amené, dans ses conférences sur le pragmatisme, à définir le bien moral comme un bien esthétique déterminé par un élément particulier qui s'y rajoute et le bien logique, comme un bien moral auquel s'ajoute un élément spécial le déterminant. Le bien esthétique, le *kalos*, devient donc le fondement de cet édifice théorique et le logicien, malgré son souci d'éviter toute précipitation, malgré ses incertitudes et ses doutes, se voit dans l'obligation de le définir.

« Expressivité » du signe esthétique : objet de l'interprétation littéraire

La cinquième des conférences prononcées à l'Université Harvard se révèle pour les sémiotiques de la littérature et de la littérarité d'une importance capitale. Peirce y livre une définition de l'objet esthétique et de la qualité propre au signe représentatif artistique, l'« expressivité », pouvant leur servir d'assise théorique. « À la lumière de la doctrine des catégories [sa phénoménologie], je dirais qu'un objet, pour être esthétiquement bon, doit comporter une multitude de parties interreliées les unes aux autres

d'une manière telle qu'elles confèrent au tout une qualité immédiate, simple et absolue. Tout objet *agissant* ainsi, dans la mesure où il *accomplit* cela, est esthétiquement bon, quelle que soit sa qualité particulière — que cette qualité soit de nature à nous donner la nausée, à nous effrayer, à nous troubler au point que tout plaisir esthétique nous soit impossible ou que nous ne puissions simplement contempler la manifestation de cette qualité [...], et cet objet n'en demeure pas moins esthétiquement bon même si des gens, dans notre condition, ne peuvent parvenir à le contempler avec sérénité ²⁵. » Le signe décrit ainsi est ce que Peirce appelle un *representamen*, essentiellement un signe représentatif, que l'on ne saurait concevoir ou envisager isolément, puisqu'il est toujours partie intégrante et nécessaire d'une relation sémiotique entre trois éléments indissociables, soit un *objet* représenté, un *representamen* qui en tient lieu dans une certaine mesure et d'une certaine manière pour un interprète qui saisit le rapport entre les deux premiers par un troisième signe nommé *interprétant*. Cette relation triadique ou *semiosis* est un acte de représentation entraînant, dans la plupart des cas, la participation active d'un ou de plusieurs interprètes désignés dans le texte mentionné plus haut par l'expression *gens de notre condition* et les déictiques de la première personne du pluriel. Le terme de *semiosis culturelle* ferait presque figure de pléonasme, Peirce adoptant d'emblée, dans ce passage, une position de sémioticien de la culture. Les signes interprétants équivalents ou plus développés par lesquels chaque interprète *répète* ²⁶ le signe représentatif afin de l'intégrer à son *moi* et de s'assimiler ainsi son rapport à l'*objet* dont il tient lieu, appartient à l'univers culturel de ces interprètes. Tout signe représentatif qui se révélerait inapte à déterminer d'autres signes semblables à lui-même mais distincts de lui, qui, à leur tour, le représenteraient, n'accéderait pas au statut de *representamen*. Tout au plus serait-il un signe virtuel, susceptible de participer d'une éventuelle représentation ou *semiosis*. Sa complexité structurelle, une propriété intrinsèque, sera alors perçue comme telle par l'instance interprétative qui la ressentira dans sa singularité et surtout son unicité. Sa bonté esthétique propre, l'« expressivité » qui le caractérise en tant que *representamen*, aura été saisie et reconnue ²⁷. Tant et aussi longtemps qu'une telle *semiosis* n'a pas eu lieu, ce signe, même s'il existe dans la plus concrète, la plus immédiate réalité et partant ressortit à la catégorie phénoménologique de

la secondéité, n'appartient pas aux sphères de la culture et de la littérature²⁸.

Théoriciens de l'esthétique informationnelle et sémioticiens soviétiques de la culture ont fait de la complexité structurelle du signe artistique l'objet de descriptions qualitatives aussi bien que quantitatives. Appliquant la formule du mathématicien A.N. Kolmogorov à la mesure de l'entropie du langage poétique, Iouri Lotman en arrive à modéliser quatre interprétations-types auxquelles peut donner lieu un *representamen* artistique²⁹. Pour lui, comme pour tous ceux qui se sont inspirés des travaux de Shannon, Wiener et Von Neumann afin d'élaborer une « théorie informationnelle de la perception esthétique³⁰ », la complexité de la structure est dans une dépendance proportionnelle directe avec la complexité de l'information transmise. Non seulement l'art est-il dans cette perspective un moyen de communication, mais encore l'information qu'il transmet ne saurait être véhiculée à son destinataire par une structure moins complexe, de nature purement linguistique, par exemple, dans le cas de la littérature. « Traduire » un poème en prose, réduire un roman à son seul schéma narratif, voire au résumé de son « histoire », constitue une aberration qui n'est malheureusement pas toujours reconnue comme telle hors du domaine de la sémiotique.

Si Peirce ne s'intéressait pas au premier chef aux signes de la communication artistique, ses réflexions sur le bien esthétique, le *kalos*, ne manquent pas de pertinence aux yeux du sémioticien de la culture confronté au problème de la littérarité. Le beau, nous apprend le philosophe, n'est pas du ressort exclusif du goût humain. D'ailleurs, faut-il le rappeler, le caractère esthétique d'un signe, quel qu'il soit, ne tient pas à *notre* capacité de le reconnaître. Sa qualité esthétique est une priméité, une virtualité, qui pourra ou ne pourra pas être appréciée de tel ou tel interprète, individu ou collectivité, à un moment particulier de l'histoire. Peirce donne en exemple les Alpes dont la beauté pendant longtemps a été ignorée. Sans trop en avoir l'air, il fait alors référence à une véritable révolution culturelle précédant la révolution politique de 1789 qu'elle rendit possible. Une « œuvre-événement », le roman épistolaire de Jean-Jacques Rousseau, *la Nouvelle Héloïse*, parue en 1761, n'est pas étrangère aux sentiments nouveaux que l'on nourrira désormais à l'égard des Alpes. Le texte de Rousseau participe de tout un

courant idéologique qui modifia en profondeur la conscience européenne au cours du dernier tiers du dix-huitième siècle. « Autrefois », écrit Peirce, « la vue des Alpes troublait les gens quand l'état de la civilisation était tel qu'une impression de grand pouvoir était indissociablement liée à une appréhension vive et à la terreur³¹. » À l'époque où s'affirmèrent « les Lumières », la majesté du pouvoir ou le pouvoir de la majesté ne frappant plus guère les âmes de crainte, la beauté de ces montagnes, objet esthétique bien avant l'apparition de l'espèce humaine sur terre, est désormais perçue et reconnue des contemporains, lecteurs et admirateurs du « philosophe » de Genève. Cette semiosis n'est pas sans rapport avec la manière dont une œuvre accède au statut de *texte* ou de signe de la culture ou à l'inverse, se voit déchuée et expulsée dans la sphère de la non-culture ; elle illustre ce phénomène socio-culturel.

Quelques conséquences de la maxime du pragmatisme en sémiotique de la culture

La sémiotique de la culture considère que la non-culture est une création tout aussi active des hommes que le domaine de l'organisation culturelle. Chaque type historiquement donné de culture a son type de non-culture qui lui appartient en propre et n'appartient qu'à lui³². Les idéologies, que nous définirons brièvement comme des systèmes de production de sens et d'attribution des significations sont, dans la perspective peircienne, des ensembles de signes interprétants qui organisent le réel et tendent à l'organiser dans la totalité. Bref, « il y a idéologie lorsqu'un système de légisignes tend à gouverner, directement ou indirectement un ensemble de sinsignes³³ ». Le rôle joué par ces systèmes de légisignes doit donc être tenu pour capital dans la détermination des frontières du culturel et du non-culturel, puisque ce sont eux qui reconnaissent l'*expressivité* de certains messages et leur attribuent cette signification supplémentaire leur conférant le statut de *texte*. La compétence des porte-parole de l'institution littéraire, dispensateurs de la sanction de littérarité, repose en bonne partie sur la possession d'habitudes collectives d'interprétation, des interprétants logiques premiers, tant des messages que des signes-lois les régissant, ces critères esthétiques et ces règles poétiques plus ou moins explicites selon les cultures, dont

l'apparition ou la disparition est liée à des mutations idéologiques semblables à celles que nous avons évoquées à propos de la parution du roman de Jean-Jacques Rousseau.

Si la fortune des textes littéraires et artistiques dépend en dernier ressort de mutations idéologiques extrinsèques, en revanche, la définition que propose Peirce dans la quatrième conférence sur le pragmatisme, fondée en sémiotique la proposition voulant que l'œuvre d'art soit le principe organisateur de l'idéologie, constamment orienté vers son but³⁴. Cherchant à faire comprendre à ses auditeurs comment un symbole agit sur la réalité, le philosophe compare, dans un premier temps, l'Univers à un vaste *representamen*, un grand Symbole de l'intention divine développant ses conclusions [il s'agit de celles du symbole] dans les réalités vivantes. Tout symbole doit avoir, organiquement attachés à lui, ses Indices de Réaction et ses Icônes de Qualités, lesquels jouent dans un *Argument* le rôle qu'ils jouent dans l'Univers, puisque l'Univers est un argument, une vaste démonstration dont nous pouvons comprendre quelque chose. L'*Argument* qui est, nous rappellerons-nous, un signe de loi, relève de la dimension de l'interprétant. Poussant plus loin la caractérisation sémiotique, Peirce ajoute qu'en tant qu'*Argument*, l'Univers est nécessairement une grande œuvre d'art, un grand poème, car tout bon argument est un poème et une symphonie, comme chaque vrai poème est un argument valide³⁵. L'œuvre d'art, symbole et argument pour qui l'interprète, ne se laisse donc pas attribuer passivement une signification, n'importe quelle signification. Ce serait la forcer que de lui imposer une signification étrangère, c'est-à-dire une signification que ne désigneraient pas à la manière d'un doigt pointé ses « Indices de Réaction », une signification qui ne tiendrait pas à ses « Icônes de Qualités », lesquelles se composent afin d'exprimer la qualité voulue pour l'ensemble en tant qu'ensemble. De telles « Icônes de Qualités », multiples et diverses, qui participent avec les « Indices de Réaction » de la très grande complexité structurelle du symbole, concourent toutes à créer une impression globale et expriment ainsi la qualité esthétique propre à l'œuvre d'art en tant que *representamen*, son « expressivité ». L'institution littéraire, il va sans dire, devrait se borner à reconnaître la polysémie intrinsèque d'une œuvre, sa capacité unique de produire constamment de nouvelles significations. Trop souvent toutefois, ceux qui font profession de parler en son nom restreignent plutôt l'expressivité

d'un texte. En le définissant d'un point de vue idéologique, ils privilégient et imposent au public une de ses significations virtuelles. Leur choix, dans bien des cas, témoigne d'une déplorable confusion entre le bien esthétique, le bien éthique et le bien logique. Le bien éthique propre aux représentations est la *véracité* dont peut se réclamer, par exemple, un mémorialiste, et le bien logique, la *vérité*, but toujours avoué de qui entend tenir un discours scientifique³⁶.

Peirce eut le mérite singulier de reconnaître que tout artiste, dans son œuvre pouvait prétendre non seulement à la beauté et à la véracité mais encore à la vérité. À son auditoire de l'Université Harvard, au printemps de 1903, il destinait cette remarque que ne désavouerait certes pas Iouri Lotman³⁷ : « Je vous entends dire : "Tout cela n'est pas *factuel* ; c'est de la poésie". Bêtise ! La mauvaise poésie est fausse, je le concède ; mais rien n'est plus vrai que la vraie poésie. Et permettez-moi de dire aux hommes de science que les artistes font preuve de plus de finesse et de précision qu'eux dans leurs observations, sauf peut-être en ce qui a trait à cette minutie particulière que l'esprit scientifique cherche à atteindre³⁸. »

L'apparition de signes esthétiques inédits, perçus comme beaux, authentiques et vrais, constitue un événement de nature à déclencher sur le champ ou progressivement une restructuration de l'horizon d'attente du public. Ces « œuvres-événements » selon la terminologie de l'esthétique de la réception, provoquent l'émergence d'une sensibilité, d'attitudes nouvelles et même de comportements jusque-là inexistants chez ceux et celles qui communiquent et « communient » — l'expression est du sémioticien Charles W. Morris — grâce à ces nouveaux signes culturels. Les phénomènes de communication esthétique réussie s'inscrivent d'emblée dans la vie d'une culture et relèvent aussi bien de l'axiologique que du sémiotique. Car il s'agit bien de valeurs non seulement conçues par un artiste et proposées par lui dans une œuvre mais dorénavant de valeurs acceptées par l'interprète collectif et partagées sinon par l'ensemble des membres d'une collectivité, du moins par une partie importante d'entre eux. L'idéologie, dans son effort constant pour nommer, expliquer et régir la totalité du réel, réagit en se dotant de nouveaux légisignes destinés à gouverner ces signes esthétiques inédits. Cette activité créatrice déclenche cependant sa propre restructuration en tant que système axiologique et une redéfinition des sphères de la culture et de la non-culture. Peirce

admettait volontiers que des principes généraux agissaient dans la nature³⁹. À la lumière de la maxime du pragmatisme, nous ajouterons que l'œuvre d'art, le *texte littéraire* par exemple, en tant que symbole et argument, organise notre perception de la réalité de telle sorte que des faits de nature soient interprétés par nous comme faits de culture et des faits de culture, comme faisant partie de l'ordre « naturel » des choses.

Notes

- ¹ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Charles Hartshorne et Paul Weiss, éd., Cambridge Ma, The Belknap Press of Harvard University Press, 1965, vol. II, par. 227. Nous adopterons dorénavant la notation convenue 2.227.
- ² Peirce, *op. cit.*, extrait des écrits datés de 1903 et mis par les éditeurs en épigraphe au Livre premier du second volume, *General and Historical Survey of Logic*, p. 2.
- ³ Iouri M. Lotman et A.M. Pjatigorski, « le texte et la fonction », *Semiotica* 2, 1969, p. 208.
- ⁴ V.V. Ivanov, J.M. Lotman *et al.*, « Thèses pour l'étude sémiotique des cultures », *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, 31, 1974.
- ⁵ Jan Mukarovsky, « l'Art comme fait sémiologique », *Actes du huitième congrès de philosophie*, Prague, 1936, p. 1065-1072.
- ⁶ Louis Francoeur, *Les signes s'envolent*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1985, p. 209-223.
- ⁷ Francoeur, *op. cit.*, p. 131-207.
- ⁸ Ivanov *et al.*, *loc. cit.*, p. 136, note 1.
- ⁹ *Id.*, p. 130.
- ¹⁰ Peirce, *op. cit.*, 5. 414. Nous adoptons le substantif *pragmaticisme* en lieu et place de *pragmatisme*, fidèle en cela à Peirce lui-même qui entendait bien se démarquer du radicalisme empirique de son ami, William James, le premier des « kidnappers » à lui dérober le terme et à faire éclater les limites du champ sémantique auquel il l'avait confiné.
- ¹¹ *Id.*, 5. 402. La maxime du pragmatisme s'énonce comme suit : « Considérez quels effets, ce que l'on pourrait concevoir comme ayant une portée pratique, nous croyons que l'objet de notre pensée possède. Notre conception de ces effets constitue la conception intégrale de cet objet. » (Notre traduction.)
- ¹² Marie Francoeur, *Confrontations*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1985, p. 78.
- ¹³ Francoeur, M., *op. cit.*, p. 262-265.
- ¹⁴ *Id.*, p. 127.
- ¹⁵ Peirce, *op. cit.*, 5. 137.
- ¹⁶ Nous tenons la sémiotique de la littérarité pour cette « science de la littérature » dont l'objet est la « littérarité », évoquée et appelée de tous ses

vœux par R. Jakobson, dès 1919, dans son étude sur « la Nouvelle Poésie russe ». Cf. *Questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 15.

¹⁷ Peirce, *op. cit.*, 5. 137.

¹⁸ James K. Feibleman, *An Introduction to the Philosophy of Charles Sanders Peirce*, Cambridge Ma, The M.I.T. Press, 1970, p. 389.

¹⁹ Peirce, *op. cit.*, 2.120.

²⁰ Cf. note infrapaginale au Livre premier, « Lectures on Pragmatism » du volume V des *Collected Papers*.

²¹ Abraham A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Mediations », 1972, p. 189-253.

²² *Charles Sanders Peirce's Contributions to « The Nation »*, Kenneth Laine Ketner et James Edward Cook, éd., Lubbock Texas, Texas Tech University Press, vol. 1, p. 207.

²³ Peirce, *Collected Papers*, 5. 129.

²⁴ Peirce, *op. cit.*, 2. 199.

²⁵ *Id.*, 5. 132.

²⁶ Francœur, M., *op. cit.*, p. 87-123.

²⁷ *Id.*, p. 88.

²⁸ *Id.*, p. 98-99.

²⁹ Iouri M. Lotman, *la Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 64-65.

³⁰ Abraham A. Moles, *Art et ordinateur*, Paris, Casterman, coll. « Synthèses contemporaines », 1971, p. 13.

³¹ Peirce, *op. cit.*, 5. 132.

³² Ivanov *et al.*, *loc. cit.*, p. 127.

³³ Robert Marty, « l'Idéologie comme processus sémiotique », *Semiosis* 11, 1979, p. 7.

³⁴ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 125.

³⁵ Peirce, *op. cit.*, 5. 119.

³⁶ *Id.*, 5. 137 et 5. 142.

³⁷ Lotman et Pjatigorski, *loc. cit.*, p. 215.

³⁸ Peirce, *op. cit.*, 1. 315.

³⁹ *Id.*, 5. 101.